

IL BARETTI

ELIO GIANTURCO

MENSILE

Le edizioni del Baretto Casella Postale 472

TORINO

Antologia della lirica tedesca

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Lire 10

F. M. PUOLIESE

POESIE

Lire 10

Anno III - N. 2 - Febbraio 1926

SOMMARIO: BARETTI: 1° divoti, di Fiandra - S. ALPIERRE: L'ultimo Ojetti - I lampi di Bazzoli - O. di ZENO: Il teatro di O. Mercat - E. A. BARATINSKII: Auspic - La fuga in Egitto - O. MIRÒ: Il signor Cuence e il suo successore - M. OROMO: Propositi d'eccezione - A. CAVALLI: Michelstaedter - P. SIMONESCII: Teatro teatrale.

I "divoti", di Fiandra

Il viaggio fiammingo di Fromentin è ancora il testo più accreditato su cui possono fondarsi gli ammiratori di Gand e di Anversa. Il disegno psicologico della vita di Rubens come vita esemplare di pittore, il profilo sottile di Van Dyck sono stati pensati da uno storico di geniale sensibilità. L'ultimo scrittore che ha voluto tornare su questi argomenti (1), ha allineato una serie di conferme pressoché monotone al diario di Fromentin. Queste conferme quasi non erano richieste.

Non volendo discorrere sulla base di sottintesi diremo subito che il nostro ideale di storia dell'arte è un altro. Abbiamo in mente un disegno di storia della pittura che sia come una rivelazione, per iniziati, della storia dell'umanità. Naturalmente si tratta di giocare sui richiami psicologici più sottili perché questo specchio dei popoli non riesca ingannevole come uno schema; e deve essere ben chiaro che, disegnando le vicende della civiltà, daremo la valutazione degli artisti fondandoci su un piano di schietti valori pittorici.

Giudicando delle cose fiamminghe con queste premesse ci riescono inaccettabili alcune idee correnti. Questa pittura non nasce da una dominante ispirazione religiosa: tutte le idealizzazioni che si sono fatte del misticismo di Van Dyck e di Memling fanno ridere: è vero l'opposto. La realtà è che la pittura fiamminga anche dopo la prima violenta rivelazione plastica di Uberto Van Eyck si libera lentamente dalle sue origini che sono nel mestiere del miniaturista e dell'illustratore. I nostri critici pretendono per purezza di sentimento religioso quello che è rigorosa osservanza di regole calligrafiche e mestiere angusto anche se talvolta piacevole e delicatamente decorativo. La miniatura fiamminga col suo gusto del disegno grazioso di episcopi, col suo istinto di restare alla superficie apre una via senza possibilità di salvezza pittorica. Se Memling non ci avesse lasciati anche alcuni ritratti ambigui di primitivi viziosi, sarebbe la prova più chiara e rappresentativa del nostro discorso. Dei suoi quadri religiosi, davanti ai quali vanno in estasi i « poeti », si può ripetere il giudizio prepotente di Michelangelo: « senza sostanza e senza nerbo ». Memling è condannato entro i limiti della stilizzazione e della calligrafia. Questa è il destino della razza che fallisce tutte le volte che cerca il poetico fuori del naturalismo: razza negata alla religione, se poté rimanere fedele ai suoi tiranni e allo spagnolesco cattolico, mentre ai confini avvenivano le più formidabili rivoluzioni religiose. Se Memling fallisce nei suoi quadri religiosi, falliranno nel secolo seguente Brill e Breughel Velours quando slegueranno gli angoli di mille sapori paesani per fare il paesaggio poetico.

Breughel il Vecchio e Bosch sono l'ultima parola del genio fiammingo nella pittura. Teniers riprenderà, dopo che fordaens l'ha reso flebile, questo stesso spirito provinciale senza confondersi con gli olandesi che pure restano i suoi soli eredi. In questa atmosfera di Kermesse, di paesaggio grottesco, di carne grassa e di paura dell'Inferno i due Van Eyck e Rubens sembrano apparizioni paradosse e contraddittorie. Sono tre spiriti più alti, ma bisognerà considerarli anche essi nella loro terra che lo stesso Van Dyck non ha dimenticato nei tentativi di evasione del suo sottile esotismo.

Sulla storia e sui caratteri di questa terra i giudizi dei critici non sono molto precisi. Per i più è sempre l'entusiasmo che fa testo, quando il buon cardinale dice che quei valenti cattolici a sono di grande statura, candidi nell'aspetto e quasi anche più ne' costumi. Idealizzando l'innocenza di Bruges e di Gand si pensa di idealizzare Venezia e Firenze. Ma c'è una pagina onestamente piranesiana di Schiller, fondata sulla testimonianza oculare di Comines viaggiatore della metà del '400 che mette ordine in tale argomento. « La costosa foggia del vestire dei grandi, che servì poi di modello alla Spagna, e alla fine coi costumi borghesi passò alla corte austriaca discese ben presto nel popolo, e il più minuto borghese vestiva di velluto e di seta. Alla so-

vraffondanza era sottentrata l'alterigia. La magnificenza e vanità nel vestire giunse all'eccesso, si negli uomini che nelle donne; il dissipamento e lusso del mangiare, giunse a tanto che superò le stemperanze di tutti gli altri popoli. L'immorale comunanza d'ambi i sessi ai bagni e simiglianti convenghi che infuamavano a lussuria, aveva sbandito ogni pudore: né si parla dell'ordinaria lascivia dei grandi ».

Ecco i clienti per i quali Memling, Van der Weyden, Cristins dipingevano quadri religiosi. Il quattrocento e il cinquecento nelle Fiandre sono già secoli di decadenza. Questo popolo non aveva saputo vincere i pericoli della civiltà: non aveva lo spirito di iniziativa e di resistenza individuale degli olandesi (Se pensare alla sottile melanconia di Ruysdael e di Rembrandt avete un esempio di pittura fondata su valori, in certo senso, religiosi: pittura di concentrazione, per la quale trovare un'atmosfera è tutto, e i rapporti luminosi prevalgono sul soggetto). Nati per l'ampiezza di una vita mediocre si lasciarono corrompere dai commerci e dal lusso.

Il loro cattolicesimo non escludeva lo spirito del gaudente: e così le loro donne conservano una grassa malizia, le loro case chiudono una voracità e una sensualità tanto domestica e nascosta quanto intemperante. La loro religione di peccatori non conosce il senso cristiano del peccato: per costoro il peccato è una necessità, una specie di viatico quotidiano, e se viene loro il pensiero di Dio, non si vergognano di recitare nella taverna o di correre negli angoli bui delle strade dietro alla cieca di Leucippio pochissimo greche. Il quadro religioso di questi « divoti » timorosi del Diavolo è una consuetudine decorativa e i pittori vi si dedicano come a un mestiere lucroso cercando di far le cose con grazia, ma senza turbamenti che rechino danno alla simmetria e agli effetti calcolati e freddi. Van der Goe, il solo fiammingo che abbia gusti e tormenti spirituali di primitivo e che sogni il cielo, artista dalle deformazioni vigorose ed originali, sofferente di doversi accontentare della miniatura, morì pazzo.

Dunque in Van Eyck e nei barbari paesaggi di Bouts si deve già incontrare Teniers, un Teniers, s'intende, meno generico e meno approssimativo.

Ci voleva la selvaggia originalità del misterioso Uberto per spezzare tutti i legami professionali con la miniatura e conquistare i primi valori plastici nel politica di Gand, con il maestoso realismo della figura dell'Eterno padre e con i primi nudi di Adamo e di Eva. Giovanni è suo degno erede. Talvolta, è vero, deve accontentarsi di donatori, deve rassegnarsi al quadro religioso, ma si prende la rivincita nei ritratti con una originalità strepitosa. La solidità del suo realismo è spesso addirittura perversa. Nel *Ritratto degli Anziani*, nell'*Omaggio dai garofani*, nel *Timoteo* di Londra, nel *Cardinale Albergati* ci ha lasciato una specie di epica del naturalismo, un'anatomia squallida, non velata di ipocritici ideali, di un mondo malizioso e malato. Guardate le Madonne di Van der Paele, o del cavaliere Rollin: esse hanno un significato strettamente decorativo e la potenza del segno, fondamentale in questo mondo è tutta concentrata nelle figure dei donatori, specialmente in Van der Paele. Il ritratto più solido che Van Eyck sia riuscito a realizzare in un ambiente proporzionato di toni e di architettura, anche se ridotto a mere pretese di schematica decorazione. L'architettura degli interni fiamminghi, su cui si è fatta tanta retorica è sempre esclusivamente decorativa: un'eccezione è Van Orley il solo gotico che non si sia fatto bastardo venendo in Italia. Il San Francesco di Van Eyck può valere meglio di tutte le nostre prove per sconfessare la leggenda che fa di questo snalzato osservatore di psicologie un grande pittore mistico. Parlare di *non aperta* nel San Francesco sarebbe ironia: manca l'avventurosa esplorazione dell'ambiente, che primo tentò Thierry Bouts, e il plastico cede al professionista del quadretto religioso. Masse compensate nel modo più generico e convenzionale con l'artificio dello specchio di acque al centro: toni grigi, particolari senza arguzia e la grazia del paesaggio ottenuta col disseminare invisibili

puntolini chiari sul verde e puntolini neri sul bianco lontano delle case. A queste artificiose delicatezze per commissione lasciateci preferire la violenza del ritrattista.

Solo Breughel il Vecchio ha saputo trovare in questo mondo di peccatori dopo che Bosch li aveva mandati tutti all'Inferno, un'innocenza paesana e biotempona. In Breughel parla un Til Ulenspiegel cattolico, che si serve dell'Al di là come di un complice necessario, « benefattore della peggiore specie, il quale canzonava senza tregua il prossimo suo, ma senza mai dar male di monsignore Ildio o della Signora Santa Vergine o dei signori Santi ». Breughel è il solo pittore fiammingo nel quale i valori episodici ed emotivi operino con suggestione fatata. Anche quando egli tenta le più grottesche allegorie e le più complicate costruzioni sa trovare il particolare poetico, utilizzando la scenetta e persino il naturalismo fotografico. Ma soprattutto egli è il primo fiammingo che scopra il nuovo mondo dell'aria aperta e inventi rapporti svariati, con toni micidiosi, tra gli uomini e il paesaggio. E' strano che Fromentin non se ne sia accorto.

Fromentin era tutto intento a capire Rubens e sul suo tema ci ha lasciato poco da aggiungere. Rubens trova tutte le vie aperte, tutte le preoccupazioni svanite, e la stessa decadenza ormai irrimediabile, ma incapace di turbare la sua vita di uomo di corte. Spirito di dignità superiore, padrone non servo, sicuro di armonizzare la sua vita e di esercitare un prestigio etico goethiano, uomo libero e completo, Rubens può essere, rimanendo fiammingo, in anni di tramonto, un pittore di Rinascenza, può realizzare il sogno che aveva resi goffi Maluse e Floris. E' diventata una novità parlare del genio di Rubens con molte limitazioni: non si vuol riconoscere che il suo stile non è mai mediocre. Ma chi fosse giustamente diffidente davanti alle carni gloriose di Elena Fontment cereali il Rubens dei ritratti e degli studi e dei paesaggi, i toni delicatamente dorati dei quadri famigliari del Louvre e di Londra, i particolari sottili e ambigui. Soltanto alla superficie egli è il pittore rappresentativo di un mondo di gaudenti e di bevitori: raramente l'abbiamo abbandonato al controllo poetico e la curiosità spirituale.

Rubens annunciava una Rinascenza ingannevole che è finita con lui; Anversa è vinta da Haarlem, da Leida, da Amsterdam; il più grande allievo di Rubens corre mezza Europa e muore quasi inglese.

Certamente né Stevens, né Leys, né De Groux, né altri moderni hanno ritrovato il segreto pittorico dei loro avi naturalisti e viziosi.

BARETTI.

Decadenza del Panzini

La decadenza di Panzini comincia con la guerra, ossia appena i libri di Panzini hanno trovato un pubblico. Dal 1893 al 1911, in ventidue anni Panzini ha scritto sei libri di poesia: *Il libro dei morti*, *Gli inverni*, *Il verde delle cose*, *Il mondo grande*, *Le fiabe della virtù*, *La lettera di Digne*, *Saltipelle*. Dal 1918 al 1925 ne ha stampati dieci.

Prima del 1918 Panzini s'accontentava di essere un professore di scuola media, curava libri di testo, antologie, tematismi. Era l'unico letterato carismatico, geloso del suo piccolo mondo letterario, al quale cercava un'espressione sobria nei momenti felici, nei momenti di necessità poetica. Ora Panzini è passato da *Teoria di Mondadori*, è diventato un professionista della letteratura, mette su due libri all'anno e sente il dovere di dire la sua sui principali avvenimenti che avvengono.

Ebbene i giudizi di Panzini sui fatti del giorno non ci convincono: la sua filosofia non ci interessa. Panzini era un uomo semplice, un uomo che portava il ricordo di altri tempi e non aveva bisogno di polemizzare coi vivi perché si trovava troppo bene a ricevere dai morti: la sua prima e poetica un'opera di idillio. Quando ha cominciato a parlare di letteratura, di critica, di necessità delle tradizioni Panzini non ha saputo dire altro che, scartate, sciocchezze. E' uscito fuori di testa. Perché Panzini di questi cose non s'intende: ha tentato una acrobazia che il pubblico prende per superiorità ed è soltanto ignoranza. Il suo mondo ha perduto quel dolce velo di pudore delle cose antiche; la nostalgia è diventata esibizionismo ed ostentazione; l'armonia un'aridità monacale e aceduta; una canaglia maniacale e goffa. E Panzini crede di aver trovato la stile più moderno e ammorbidito: un filosofo rimangiando non si può accontentare se non con un'immagine.

In queste *Ungherie* (Terce, 1926), quando Panzini vuol tornare ai nostri antichi e schietti (per. ex. A. Vago d'Alti tempi, Norella, ecc.) si vede che la sua vena è inaridita. Troppo parateci, troppo riflessioni esterne lo turbano, e quando si ammicchia l'illuminazione pagine di un patetico zuccherato, tenero, senza freschezza.

Prima di ogni libro nuovo che stampi Panzini facciamo proposta di non tornare più dal libro, ma di aprirci dalla pagina. Le fiabe della virtù.

L'ultimo Ojetti

Questa volta Ojetti gioca sul titolo: *Scrittori che si confessano*. Da Tantalò, cronista mondano, il lettore si aspetta subito colloqui maliziosi, incontri eccezionali, interviste topiche, rivelazioni, varietà. Trova una raccolta di articoli, una raccolta di « recensioni », quali potrebbe scriverle Arnaldo Fracchi e raccoglierte l'auto Maria Marini.

Un libro di critica frammentaria, psicologica, ironica, alla Sarcey, lo saprebbe scrivere oggi, molto meglio di Ojetti, Marco Praga, che non è stato fatto scaturire, o Sibilla Alemano, che non sarà accademica. Ojetti mi sembra troppo libresco per discorrere di un libro col dovuto distacco: voglio dire che la sua mondanità è tutta letteraria e nella sua ostentazione di biografo si indovina ancora la polvere della biblioteca. Le sue risorse di lettore si riducono a cercare l'aneddoto e la boutade che per il conte Ottavio costituiscono una specie di dovere professionale: ma in questo tempo ecologici sfuggito ciò che dell'opera era essenziale. La sua psicologia di conto uomo libresco deve giocare l'astuzia quando si chiederebbe allo scrittore di mettere le carte in tavola; egli ci chiude con una digressione quando si credeva che ci avrebbe lasciato misurare una buona volta le sue lodi effettive: così le citazioni gli riescono sempre meglio dei giudizi e dei commenti e i suoi libri hanno il fascino delle antologie.

Non metterebbe dunque conto parlare degli *Scrittori che si confessano* se non procedesse le recensioni una *Lettera a Benedetto Croce* che fa applaudire Ojetti caposcuola e epocritico tra i gazzettieri suoi amici.

In codesta lettera io ho trovata soltanto la gentilezza un poco intesa di sacrestia con la quale Ojetti si sonda di farsi sopportare dai potenti, e che non sdegnava poi concedere agli altri mortali se appena gli venga il sospetto di potersi rendere famosi o eletti.

La scoperta di Ojetti sarebbe la critica alla francese, la critica biografica. Ai giovani canonici del basso eremitismo il conte Ottavio oppone la critica del cronista: « che cerca l'uomo, per riflesso o per contrasto, nella poesia da lui creata, e che più si commuove quando ve lo trova e riesce a misurare il ritmo del verso sul ritmo di un cuore ».

I termini non sono perfettamente precisi e appropriati, ma chi cerchi di indovinare e non voglia discutere di estetici col conte Ottavio può fingere di aver capito. Ferdinando Martini contro Vossler, Ojetti contro Luigi Russo.

Siccome noi preferiamo sempre un ritratto psicologico, arguto e sottile a un ragionamento gentiliano, questa tesi potrebbe anche non dispiacerci. Ma c'è il libro di Ojetti che dà torto alla prefazione.

Il metodo — la critica psicologica — è antico come Plutarco e Ojetti, per la sua moderata cultura, l'ha appreso da Vasari. Se qui il metodo non giuoca la colpa sarà del cervello che lo applica.

Cercare l'uomo non si può senza comprometterli: chissà la ricerca non si è trovata che se stessi. Un critico si scopre, si smaschera prima di un romanziere. All'Ojetti può riuscire garbatamente la balzetta e l'ironia facile: aiutandosi con molte note di lacertino e lavorando di vocabolario con l'impegno e lo spirito di sacrificio di un canonico ben piantato ci avrà combinate alla fine della settimana tre colonne pulite tra elzeviri tondi del Corriere e corsivi della Fiera; persino in una esposizione d'arte Ojetti riuscirà il cronista più vario, più piacevole, più eclettico, più pronto a indovinare nell'aneddoto o la indiscrezione, se già non glieli hanno sussurrati gli amici che egli sa scegliere con felice abbondanza da Sartorio a Carli, da Canena a Solferi.

Tutto al pettegolezzo del gazzettiere contemporaneo Ojetti è spaesato: perde la sua leggerezza e la sua malizia; le pagine di bravura e il conforto del vocabolario non nascondono l'imbarazzo dell'uomo di salotto fraghetante, per un improvviso colpo di testa di Caronte, nei Campi Elisi tra ombre esperte e un pochino sfrontate che gli leggono in cuore oltre il velo sottile delle parole incomprensibili.

Insomma l'Ojetti è rimasto il Conte Ottavio. Nei tentativi di critica psicologica ritrae se stesso e i suoi personaggi dunque sono tutti un poco fatti.

Davanti a D'Annunzio, davanti a Tolstoj stesso il solito specchio che appena poteva valere per Ferdinando Martini, maestro, modello e ideale da cui Tantalò non può scostarsi mai. Ma D'Annunzio e Tolstoj visti con occhi complimentosi e zuccherini! Anche se Ojetti capisce di dover modellare statue eroiche sal-

(1) G. EDUARDO MOTTIN: *Pittori fiamminghi e olandesi* — Milano, Unites 1925 - L. 65 con 120 tavole.

Il signor Cuenca e il suo successore

Racconto di GABRIELE MIRO'

Ora il treno attraversava i campi coltivati della pianura d'Orhuela. Si vedevano gli steli di canapa alti, densi, scuri, piegati dal vento; le piante d'arancio folte; i sentieri fra i margini verdi; le capanne coi muri di calce e i tetti di stoppia posati su tronchi disuguali, ancora scabbi come alberi in vita; i viottoli stretti, e lontani la strada con la verzura odorante; all'ombra di un olmo due mucche macchiate di letame, sdraiate a terra ruminando i teneri steli dei mais; le montagne spoglie con la loro armatura di roccia viva e nuda che penetra nell'umido molle dei campi di legumi; un tratto di fiume con un vecchio mulino circondato dalle anitre; una macchia spessa di pini neri e di roveti bianchi; un palinizio solitario; un tabernacolo con la sua croce votiva, grande e nera inchiostata sulla sabbia; il vapore turbinoso delle rive bruciate; un largo canale; due contadini, nel costume del posto, intenti a macerare la canapa; piante d'arancio; il nuovo il fiume; e in fondo, al sommo di una collina, il seminario lungo e bianco, coronato di giaggioli. In basso, lungo la costa, comincia la città, dalla quale s'ergevano le torri e le cupole chiare, rosse, azzurre, ciprie, delle chiese, della cattedrale, dei monasteri; e, a destra, in disparte, posato sulla montagna, oscuro, massiccio, enorme con il campanile quadrato come una torre, la cui cornice pesi sulle spalle di mura maestose, le grondaie, gli abbinati, gli occhi di buco, appare il Collegio di Santo Domingo dei Padri Gesuiti.

Sulla campagna, sul fiume e sulla città stendevansi una nebbia leggera e azzurrina. E veniva dal paesaggio l'odore pesante e caldo di conee e di stalla, l'odore fresco di irrigazione, l'odore acre, fetido dei maceri della canapa. L'odore aspro della canapa secca nelle giarre coniche.

Signor Cuenca contemplava la sera con angoscia, malato di tristezza, di una tristezza così amara, così forte che non sembrava soltanto un sentimento provato da lui, ma si manifestava con una realtà propria, estranea a lui, più viva della sua anima; questa tristezza si impadroniva in tutto ciò che egli vedeva, perché la campagna, i suoi vapori, i suoi alberi, i monti e il cielo, tutto era permeato e inteso di tristezza; la stessa tristezza che l'opprimeva fanciullo, quando indossava l'uniforme di collegiale e usciva dalla sua classe, quella dei piccoli, lungo questi sentieri, attendendo il passaggio del treno; un treno che portandogli tanti ricordi di gioia, rendeva ancor più triste il passaggio e il ritorno al collegio di Santo Domingo.

Allora Signor Cuenca si volse verso un signore, compagno di viaggio, che accompagnava suo figlio per affidarlo come « interno » ai Gesuiti, e gli confidò alcuni suoi ricordi di collegio. Il signore l'inter interruppe:

— E voi non vorreste ritornare a quegli anni? Non credete che sia ricca di sapore la tristezza del fanciullo in collegio? No? Come! Non vi ricordavate i vostri figli?

Signor Cuenca disse di no. Questa tristezza è forse piacevole per i grandi; per i piccoli arida e diaccia, senza questo profumo di lontananza. Quando era stato a Santo Domingo, Signor Cuenca aveva invidiato la vita aperta e libera di un fabbro vicino che faceva giungere i suoi canti e il suono del martello sull'inclinata attraverso a tutte le finestre, invadendo il silenzio delle sale di studio; aveva invidiato un certo signor Rebollo, che fabbricava e commerciava il suo cioccolato, e passando innanzi al suo banco, tutti i collegiali si guardavano, assaporando con delizia lo stropiccio del rullo, e il tepido aroma del cacao; aveva invidiato gli uomini seduti sulla sponda del fiume a fumare e ad osservare le acque correnti; aveva invidiato un cocchiere che andava alla stazione facendo sbloccare la frusta come un petardo, lanciando frizzi alle contadine, e quell'uomo per lui era formato come dalla santa emozione di tutti i focolari, perché sulla sua vetusta vettura giungevano i parenti degli interni. Lo chiamavano « Arrancapinos » soprannome meraviglioso, leggendario, dipinto sullo sportello in fiammanti lettere color cinabro, incorniciati una figura simile ad una scimmia che sbucca dal fogliame. E la sera mentre traduceva i quindici versi dell'Uccello seguiti con la traccia dell'inghiera, « Arrancapinos » passava gloriosamente come un Ispidiano sulle pagine del dizionario e del testo trasformato in una foresta centenaria, profumata, incantata.

— E con questo? diceva il signore. Che ha questo a vedere con la educazione dei fanciulli? Avete figli? Ah! Voi avete due figlie? ebbene, perdonate, ma io credo che voi le educate male. Le educate male? lo ammirate?

— Sì. Forse secondo alcuni Signor Cuenca educava male le sue figliole. Infatti quando si ammalava egli ricordava di aver parlato talvolta con durezza alle povere piccine per reprimere qualche loro capriccio: allora se ne peccava e si riprometteva di non farlo più....

— Questo non sarebbe avvenuto se voi le aveste messe come interne in un collegio.

— Interne! Mai!

Il padre del collegiale s'indignò a tal punto che tutta la sua vermiglia figura di proprietario della provincia di Alicante si infiammò.

Essi arrivarono a Orhuela e, nella vettura sino all'albergo, poi durante il pranzo, continuarono a conversare.

Signor Cuenca gli disse:

— Se voi aveste conosciuto il signor Cuenca!

— Chi è questo signore?

— Nei collegi dei gesuiti si tratta con il Lei e si chiamano « signore » tutti gli allievi, siano pure giovanissimi. Voi lo sapete. Io entravo otto anni a Santo Domingo, ed ero stupito di udire tanti « Lei » e tanti « signore »

dalle bocche di questi preti sapienti, mentre a casa mia i domestici mi davano del tu; ma ero ancor più meravigliato che lo dicessero a un marmocchio che stava accanto a me; io portavo pantaloni lunghi e invece il mio vicino lì aveva ancora corti, con le calze fin sopra il ginocchio. Era infatti molto più giovane di me: esile, pallido, molto triste, distratto; le sue piccole mani sempre sporche d'inchiostro; le fettucce dei calzoni, i legacci delle scarpe sempre slegate e cadenti. Si chiamava Cuenca. Ma naturalmente là si diceva signor Cuenca. « Signor Cuenca, signor Cuenca » pronunciava con voce secca, imperativa il Fratello Ispettore. Io guardavo il mio camerata con la sua piccola testa nascosta fra le braccia, incrociate sul banco. E l'ispettore mormorava: « Signor Signor Cuenca; scusatelo il Signor Cuenca che dorme ». Io lo svegliai. Il signor Cuenca apriva i suoi grandi occhi velati di tristezza e di sonno; mi guardava stupito, si stirava e mi sorrideva perdonandomi. La voce del Fratello tuonava. E il signor Cuenca alzava le spalle e mi chiedeva: « Ma che cosa dice il Fratello? » « Dice di mettervi in ginocchio ». « In ginocchio? E perché? »

Il Signor Cuenca s'inginocchiava. « Signor Cuenca, signor Cuenca, alla aver un cattivo punto in condotta; non si accorge che le sue calze cadono? »

Quasi sempre bisognava che io gliel'riaccomodassi: erano calze di grossa lana bianca, fatte in casa dalle mani della madre del signor Cuenca; e bisognava che io gliel'allacciassi, perché il signor Cuenca non sapeva. Accanto al Signor Cuenca, mi pareva di essere un uomo grande, un protettore e gli sorridevo paternamente....

Giunse la settimana degli esercizi spirituali. Bisognava passarla senza parlare, facendo il nostro esame di coscienza, ascoltando i sermoni sul peccato, la morte, l'inferno, il purgatorio, la salute eterna.... Le finestre della cappella erano, allora, quasi completamente chiuse; l'altare tutto parato di nero. Quando cantavamo « Perdono... o Signore! » gridavamo disperatamente, non solo perché imploravamo la grazia con un ardore impetuoso, ma per vendicarci del nostro silenzio.... Il signor Cuenca non cantava; chiudeva gli occhi e chinava la sua piccola testa, appoggiandola sulla sua spalla sinistra. Io l'ammiravo: « Bada che saremo puniti entrambi! ». E il signor Cuenca sorrideva guardandomi. Era pallidissimo, con due piccole pieghe accanto alle labbra, come se stesse per singhiozzare, e mormorava: « La fronte mi duole sempre più ».

L'ultimo giorno degli esercizi, al posto del Signor Cuenca un altro fanciullo grosso, rubicondo, tranquillo e molto divoto si pose al mio fianco. Gli domandai: « E Cuenca? Sai dov'è Cuenca? ». Non mi rispose. Alla ricerca dei chiesi al Fratello il permesso di parlargli, ma egli non volle accordarmelo. E quando la settimana di silenzio finì, e tutti i collegiali lanciarono il loro primo grido spontaneo, e spassivo, felice, io corsi dall'Ispettore e gli chiesi notizie del signor Cuenca. « Non avete ancora imparato che interrogare è una colpa grave? Non fatelo più », mi disse.

Melanconico e umiliato, mi tenni in disparte pensando al signor Cuenca. Perché non era con noi questo fanciullo pallido, gracile, dolce e triste, che, sorridendo, mi dava più pena che se piangesse?... Dov'era il mio camerata dai calzoni color d'oliva e dalle calze bianche, pendenti, rozze, che egli non sapeva tenere allacciate e che imploravano le mani della madre o forse della nutrice del signor Cuenca?

Due giorni dopo, rientrando dalla prima ricreazione del pomeriggio, non fummo condotti nella sala di studio ma nel dormitorio; ed entrando nelle camere, l'ispettore ordinò: « Uniforme di cerimonia, mantelli e berretti ».

« Vestimmo stititi. A Dove ci conducevano, così vestiti, di mercolidi? »

Scendemmo nel chiostro. « Signore, che succede? Che sia arrivato il R. Padre Provinciale? Sì, sì, deve essere il Padre Provinciale che forse ci accorderà in memoria della sua visita qualche divertimento, o merenda nei campi! ». E il signor Cuenca che non era con noi? ora che ci saremmo tanto divertiti! ma dov'era il signor Cuenca?

Entrammo nella chiesa. Trasalii per l'angoscia. Un freddo sudore imperlava i miei capelli e le mie tempie.

C'era nella navata una bara stretta, bianca, circondata di ceri; e, dentro, molto giallo e molto lungo vidi il povero signor Cuenca che sorrideva a me, a me, lo giro! e sorrideva come per mostarmi i suoi piccoli pantaloni lunghi dell'uniforme di cerimonia che gli avevano messo.

Il padre del collegiale accese un sigaro; nascosto dal fumo, mormorò tossendo:

— Mancanza di ordine; questo — e sponendo il mento indicava suo figlio — non ha mai portato scarpe coi legacci, ma scarpe tutte d'un pezzo, con gli elastici e le calze e i calzoni con le bretelle.... vero?

Prima traduzione italiana.

G. Mirò è uno dei più originali scrittori spagnumoli della generazione di Ayala e di Gomez de la Serna. E' nato ad Alicante e la sua arte ha il sapore e la luce della sua terra di Valencia. Opere principali: *Figure della Passione del Signore*, *Il libro di Signor Cuenca*, *Nostro padre S. Daniele*.

OPERE E CIANCE

Propositi d'eccezione

Il Silva, giovane autore, miopio e biondo, per poco non stramazza per il buio della scialletta. Ma il Placci lo guida per quegli ultimi gradini e con un sorriso:

— Come vede, l'ingresso non è molto comodo.

— Non importa. Questo tono dell'ambiente è quasi necessario.

Nel buio freddo e umido sorse la luce rossa d'una lampadina velata da ragnatele. A poco a poco si rivelò l'ossatura del teatrino sotterraneo, dal boccaccea bianco allo sguallore delle panche e delle sedie impagliate.

— Di qua si sale al palcoscenico.

Una finestrella livida e salnitosa rischiarava un corridoio dal quale eran stati ritagliati dei buzigattoli con un'ossatura di travicelli e dei carboni inchiostati.

L'impulso della luce ci è costato ottocento lire. Questo è il camerino della prima attrice.

Una sedia, uno specchio su di un tavolino, qualche piolo di legno infisso su di un tratto di parete, ricoperto da giornali incollati. In un canto una scopa tufelava un nastro dorato, dei mozziconi di sigarette e qualche pallottolina di stagnola.

Come giunsero sul palcoscenico un fondale ostentò loro un giardino troppo primaverile sotto la corsa di due nubi sferiche rotolanti su di un cielo al blu di Prussia. Il Silva s'arrestò un poco verso la ribalta, ma il Placci lo tratteneva da un salto in platea: con quattro passi aveva disceso tutta la scena, s'era sentita sulla nuca l'umida colovina del velario. Che appariva come una di quelle tende rigonfie che nelle case povere ricoprono gli arredi.

— Il palcoscenico non mi pare troppo vasto... — azzardò il Silva. Ma il Placci, che fin'allora s'era un po' indispettito a non scorgere nel compagno quel cordiale entusiasmo che sarebbe stato doveroso, gli sfoderò quel suo viso corrucciato di quando, nel paterno empirio di mobili, accompagnava qualche cliente povero o resilo!

— Sì sa. E' un teatrino. Di filodrammatici. Glielo ho già detto ieri sera. Da noi, niente lusso niente comodi niente messinscena. Qui, in questa stamberga, abbiamo recitato l'Assalto, Cyrano, L'alba, il giorno e la notte e Amleto. Con successo. Ogni domenica son millequattro, millescento d'incasso. E, detratte le spese, tre o quattrocento lire, ogni domenica, son date a un'opera benefica. Se lei vuol proporci modificazioni o ampliamenti con le proposte ci deve procurare i mezzi necessari per attuarle. Ma s'accomodi, ché questo è pulito.

Gli pose uno sgabello preso da un canlo, di tra il cordame del velario: dove, nelle sere di recita, si rannicchiava, intento alle lampadine della ribalta, il fratellino della prima attrice, segaligna contabile della ditta, che nel Placci doveva riporre qualche sospirata speranza.

— Vede — esordì il Silva — nelle mie parole di ieri sera, più che un concreto disegno c'era il mio desiderio di incitarla a un'opera ardita e dignitosa.

— Ma io desidererei un programma dettagliato e preciso.

Gli offrì una sigaretta e s'appressò ad ascoltarlo scrutandosi le scarpe di cuoio. Nella sua leggera pinguedine, nella sua inequale calvizie, nel suo naso volgare sotto l'opaca durezza dello sguardo e sopra una bocca ancora infantile si scorgeva il figlio di commercianti arricchiti che s'era accreditato della licenza tecnica e che desiderava un'automobile tutta per sé. Il Silva si scullò un po' scortato; evitò di guardarlo e riprese animo fissando una quinta corrosa che sbucava di tra due pilastri.

— Vede, Placci, di quella che potrà essere la nostra opera comune, io ne faccio una questione di repertorio, d'attori e di messinscena. Loro, io, non li ho mai sentiti a recitare: ma son convinto che bisognerebbe mutar stile. Lei mi ha dichiarato che ben volentieri si sottoporrebbe ai consigli di un direttore di scena, ma, riguardo a ciò, io sarei costretto a precludere una disciplina assoluta da lei e da tutti i suoi compagni d'arte.

— Dopo esserci prima messi ben d'accordo.

— Naturalmente. E le dirò che sul problema dell'interpretazione teatrale io non ho ancora delle idee ben mie.

— Ma allora, scusi... — e il Placci ebbe un sogghigno beffardo.

— Mi lasci dire. E' parecchio che ci penso. La conosco quella nota del Croce sull'interpretazione teatrale, suggeritagli....

— Il Croce è un critico drammatico?

Il Silva aspirò a lungo una boccata di fumo.

— E' anche un critico. Considera l'opera dell'interprete simile a quella del traduttore.

— Non capisco.

— Non importa, caro Placci, non dettagli. Ma io non posso accettare la soluzione del Croce. L'Appia fa dell'interpretazione un problema plastico. Mentre il Craig vorrebbe rimettere agli attori l'antica maschera scenica.

— Pazzi.

— No, sui tentativi molto seri, anche se non accettabili. E allora, non avendo ancora risolto il problema dell'interpretazione, non

posso proporre dei nuovi canoni ferrei e più o meno innovatori.

— D'accordo.

— Mi limiterei a imporre una gran sobrietà di toni e d'atteggiamenti, in un'assoluta fusione d'elementi. Intenderei di trasformato il loro teatrino in un teatro d'eccezione, sorretto dalla disciplina e dal sacrificio.

— Siamo dispostissimi a provare tutto le sere. Tranne il saluto.

— Noi avremmo già raggiunto un grande risultato quando fossimo riusciti a eliminare ogni incrostazione di recitato, di trionfo, di retorico, di vaneggiamento. Dire, non recitare o urlare. Studiare e soffrire, mai improvvisare.

— Ma l'abbiamo sempre fatto. La prima attrice studia persino in ufficio, tra un protocollo e l'altro. Vuol sentirsi nel Cyrano — presentazione dei cadetti di Guasconia?

Ratto il Placci s'era sfilato il soprabito, se l'era umidato su di un fianco a guisa di capra, e, ben piantato sul piede sinistro, aveva teso il braccio destro con un minaccioso indice grassoccio. Da una tasca del soprabito rosea appariva La Gazzetta dello sport.

Ma agli scongiuri del Silva:

— O potrei dirle il Saluto italico — e, scrutandolo, si rifugiava lentamente il soprabito.

— Noi cariamo molto la pronuncia. Di che regione mi direbbe?

— Piemontese.

— E invece son quasi lombardo. Vede?...

— Ottimamente. Occorrerà imparare gli artifici del respiro, delle pause: dare un ritmo anche alla battuta più secondaria. L'arte dei silenzi, soprattutto. L'u buon attore deve saper adoperare la pausa come un buon scrittore l'a capo.

— Noi possiamo sempre una pausa prima e dopo un'invettiva, una tirata. Anzi, chi deve fare una tirata d'effetto si scosta sempre dagli altri e viene alla ribalta.

Il Silva incominciava a sentirsi tremenda-mente stanco.

— E il nostro repertorio non le basta?

— Bisognerebbe un po' trasformarlo, guardandosi naturalmente da ogni snobismo.

— Per esempio?

— Claudel, Wilder, Ibsen, Sarmiento, Strindberg, Pirandello....

— Pirandello?...

— Sì, tentare Sei personaggi. Così è....

— Ma ci sono i diritti d'autore!

— Sì pagano.

— Neanche da pensarci.

Il Silva si sentì cedere dinanzi al Placci mobiliter che, reciso, stabiliva l'ultimo prezzo di uno stipio, e che poi tentava un accordo.

— Puntoloso scuola. Io terrei il nostro repertorio così com'è — Sardou e Dumas, un po' di Balzac e di Bernstein — con in più qualche lavoro inedito, di giovani. Lei non avrebbe...?

— No no, per ora no — disse precipitosamente il Silva pensando ai suoi due drammi rinchiusi in un cassetto e al secondo atto del terzo, un gestazione, che non riusciva ad azzeccare.

— Io ho un engino che scrive. E' delle cosiddette comiche, molto graziose. Finora non ce le ha volute dare. Ma, trattandosi d'un nuovo teatro d'eccezione, lei potrebbe anche convincerlo. Glielo presenterei.

Il Silva s'era alzato, triste e avvilito. Pensò ad Antoine. Al suo secondo atto. Al Picux Colombier. E gli parve di scorgere un topo filare in platea tra le sedie impagliate.

— Mi spiace di non poterla accompagnare. Venga domenica sera: daremo La marcia nuziale. Spero di trascinarci anche quel mio cuginio. E vedrà che si vetteranno e ci metteranno d'accordo. Riusciranno di certo a creare un teatro d'eccezione, come dice lei. Tutti dovranno parlare di noi. Naturalmente bisognerà che gli ideali e le teorie si adattino alla realtà. Crede a me, ché una certa praticaccia ce l'ho. — Erano giunti nell'aulone. — Vuol venire in laboratorio a vedere un salotto secondo impero? E' quasi finito.

Il Silva si schermì. Il Placci gli diede due o tre mutate su di un gonfio per senotene di lei di calcinaccio e poi, al vederlo così occhiuto e smilzo sul soprabito un po' stinto, ebbe per lui un po' di teura pietà: e gli parve d'averlo trattato un po' male.

— Silva: ci vogliamo dare del tu?

MARIO GROMO.

G. B. PARAVIA & C.

Editori Librai-Tipografi

TORINO-MILANO-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-PALERMO

LIBRETTI DI VITA NUOVISSIMO

CANTIDEVA

Il cammino verso la luce

Per la prima volta tradotto dal sanscrito in italiano da G. Tucci.

Prezzo Lire 7

È questo uno dei monumenti più significativi e più importanti dell'ascetica indiana, che il Barthe ha voluto paragonare alla « Invettiva Christi ». Costituisce una delle più alte e geniali creazioni, rappresenta uno dei più importanti fattori della rapida conquista del Buddismo del mondo asiatico e della ineguagliabile opera di innoventamento che esso ha esercitato sui popoli dell'Estremo Oriente.

Lo richiama vanto fatto o alla Sede Centrale di Torino, Via Garibaldi 23, o alle Filiali di Milano, Firoazo, Roma, Napoli, Palermo.

Abbonatevi al Baretto

MICHELSTAEDTER

Dei casi e dal pensiero del Poeta e Filosofo gortiziano Carlo Michelstaedter suicidatosi nel 1911 a ventitré anni « per ragioni metafisiche » appena scritta la parola fine nella sua tesi dottorale sulla *Persuasione e la retorica* che il Vallecchi ha pubblicato postuma, dopo il Papini molti hanno parlato: chi per mettere in evidenza la singolarità della violenta morte, a chi per accademicamente disertare sul suo pensiero filosofo.

Ma all'antiretorico Michelstaedter non ci si può accontentare con l'animo incline a curiosità clamorosa, o ad alardi ludi corebrall, bisogna col cuore accostarglielo. Per chi gli si accosta con tale interiora disposizione, vivo è ancora il suo messaggio.

La meta della persuasione è in alto od è in basso; a seconda che si tratti dello spirito oppure della materia.

« Un peso pende da un gancio, o per pendere soffre che non può scendere: non può uscire dal gancio, poiché quant'è peso pende, o quanto pende dipende. Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua dipendenza, lo lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, o scenda indipendentemente finché sia contento di scendere.

Ma in nessun punto raggiunto fermerai lo accontentato, e vuoi pur scendere, ch'è il prossimo punto supera in bassezza quello che esso ogni volta tenga. « Poiché » infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere. Che ne in un punto gli fosse finita, e in un punto potesse possedere l'infinito scendere dell'infinito futuro in quel punto cosa non sarebbe più quello che è: *Un peso (Persuasione, p. 13)*.

« Chi vuole aver la vita non deve crederla nata, o vivo, soltanto perché nato, né sufficiente la sua vita, da esser così continuata e difesa dalla morte. Egli è solo nel deserto, a deve crear tutto da sé: Dio e Patria, o famiglia e l'acqua o il pane. Poiché quello che il bisogno gli addita, quelle sono il suo stesso bisogno; quelle che restano sempre lontano, quanto il suo bisogno di continuare la proietterà sempre avanti nel futuro: quelle non le potrà mai avere, ma quando vada a loro esse d'allontanano, poiché egli rincorrerebbe la propria ombra. » (*Persuasione, p. 40-41*). Questo tendere verso un punto sempre futuro relativamente al presente dell'oggetto sentiente, è l'eterna origine del dolore, che rilevandosi come dimostrazione dalla nostra insufficienza, la nostra vita fa apparire quale una eterna deficienza, e quale una vile accettazione della morte.

Cadaveri noi stessi, di cadaveri è formato il nostro spirituale e materiale nutrimento. Parallela all'infinità della nostra fame, corre l'infinità della nostra miseria della nostra dipendenza. Uno sterminato cimitero è il mondo.

Nell'accontentarsi di questa e in questa morte consiste la retorica. La quale è il risultato della nostra sconfitta. un punto spaziale e periferico del punto unico e totale nel quale consiste la metà del nostro dolore, la persuasione.

Ogni volta da noi assunto è una maschera, come le istituzioni della retorica originale sono violenza organizzata: la violenza della tenebra contro la luce; del pao contro la leggerezza; del futuro contro il presente.

Il nulla ci sta d'attorno, ma un nulla che c'incatena e c'impaura: ombra sul muro che scambiamo per uomini brutti sogni che ci fan di soprassalto svegliare.

Ma come non può avere un volto, questo nulla non può avere una storia. Così da questa verità gli uomini saranno edotti che la storia è un circolo chiuso di fatti che eternamente si ripetono (Idea greca dell'eterno ritorno: Nietzsche).

E' tutto ciò il Fato, contro il quale l'uomo deve ergersi, Luciferò, Prometeo, per disprezzare e vincere la correlatività dei rapporti che lo abbassa cosa fra le cose, in un mondo che ha una sola voce ed un occhio solo, quello della nostra fame o della nostra distensione nel futuro. (Qui si fa allusione all'istinto, ed al mito greco del Ciclope). Due mondi entrambi a sé stanti sono di fronte in un parallelismo che il Michelstaedter non riesce a filosoficamente superare. Invece uno solo dei due mondi uga, quello della materia, così che il conosciuto mondo degli spettri tutto gli si rivolta contro e gli si addossa nella disperata lotta per affermare creare se stesso, ed in se stesso la persuasione nella quale eternamente perenne.

Dal nulla avviato al nulla perviene in questa sua lotta nella quale le istituzioni degli uomini cadono in frantumi, nel deserto che gradatamente si fa attorno sempre più rarefatto e solenne per lasciare con magnificenza splendore la sua luminosa del persuaso che con tutta la sua vita reagito alla fame del futuro, alla bella morte immolandosi per far di sé stesso fiamma.

In basso là in basso è stata relegata la storia degli uomini; che non è veramente la « loro » storia, ma quella dei detriti che la « loro » debolezza ha generati. Per concorre questa basta fermarsi, è sufficiente entrare in qualità di schiavi nelle relazioni sociali ed amorevolmente accettarle, ai da erederle una cosa viva e vitale. Platone, nell'età atenea, ma specialmente Aristotele han fatto ciò, e dalla loro cognizioni son nato la scienza e la storia: vale a dire lo « elucubrations » attorno alla materia; e i

codici delle giustificazioni dal Dio della città compiuta.

Il solo valore che valga è l'io per Michelstaedter. L'appello tovianniano: « Soyex vous-même sans regard pour les lois du monde » risuona come una tromba di Gerico, nella sua prosa che è il vibrante corpo di un uomo; per avagliare la morto anime degli uomini vegetanti nella radura: forse solo in Weininger l'esigenza etica della libertà morale ha raggiunto un tale acuma drammatico ed un'uguale serietà: e il personale dramma di questi due figlioli d'Israele morti per aver voluto essere se stessi persuasi nell'imperdibile possesso della verità, è un dramma brandiano non indegno d'essere cantato dal « più grande poeta della vita morale ».

Si potrebbero riguardare queste divorsi identiche espressioni, quali crepuscolari luci del pensiero kantiano, sarebbe però un rimpicciolimento assieme al problema che annunciano. Il quale è in ciò ma è anche in alto. Non si può ignorare che si tratta di due ebrei; di due uomini ci è che han dovuto per conto proprio rifare l'esperienza eroica individuando (negativa) del Cristianesimo, quale Cristo stesso l'ha insegnata e vissuta, nella forma che il moderno pensiero critico ha modellata.

In quanto fedeli a questa forma, possono essere considerati degli epigoni del pensiero kantiano; ma in quanto alla sostanza essi fan parte di diritto della schiera esigua degli eroi del pensiero; il maggiore dei quali è Cristo, che tutti li assomma e tutti li informa.

La coscienza di questa loro appartenenza sostanziale alla Chiesa eterna era del resto viva in entrambi, anche se solo il Weininger ha desiderato con un atto esteriore renderla palese.

Ma lasciamo oramai Weininger al suo problema ed alla sua soluzione. Michelstaedter altamente vale; egli che non ha formalmente accettato il Cristianesimo, perché di esso ha ac-

ceettato soltanto ciò che è espressione di morale eroico (dato negativo), senz'arrivare al suo vero nocciolo (dato positivo), il quale consiste nel scoprire la vita quale una quotidiana eruzione dalla morte, per rendere la morte stessa, vita.

Michelstaedter « desiderava » invece prosindere da essa, volendo dal nulla creare la « sua » vita.

Segretamente Zarathustra soffiava nella sua anima: e vecchi paurosi pensieri s'agitavano nella sua mente per parlargli di « danzazioni eterne », di « distacchi sostanziali », d'« incolmabili abissi », fortemente impressionandolo sì da trasformare i termini dialettici di questi pensieri, in passionali motivi di sofferenza morale.

Michelstaedter drammatizza così il pensiero che non è più una rete contestata di concetti astratti della vita, ma la carne viva di un uomo. In questa drammatica passionalità consiste la originalità ed il limite del suo pensiero, quanto la tara della razza infittigli; della quale non ha potuto trionfare a liberarsi che colla morte.

Egli non ha saputo andar « oltre la dialettica », ma in questa è rimasto impigliato nel momento stesso che « tutto in un punto vivendosi » ha creduto di superarla. Egli non ha vissuto il Cristo, quale redentore: non ha potuto capire e vivere il fatto del Golgota. In ciò la sua incapacità a sorpassare il nucleo della razza: oggetto inconoscibile-occulto del suo interioro dramma; o motivo della sua filosofia individualista.

L'importanza del suo pensiero è però del tutto critica a negativa: restano soli, lunisui o solenni, il suo richiamo alla libertà morale e la sua eroica fine, che non è una morte, ma una « combustione ».

Di quel richiamo « di questa « combustione » e della serietà-coraggio nell'accettazione a ricerca della verità, è prego il Messaggio che dai regni dell'Ignoto c'invia il Michelstaedter.

ARMANDO CAVALLI.

Teatro Teatrale

Ancora nel '700 ci riconosceva Voltaire il privilegio di perfetti scenografi.

Fu la nostra Rinascenza a portare le risorse della prospettiva lineare nel palcoscenico austero creato dai greci, coi nuovi doni di congegni e meccanismi scoperti dal Medio Evo.

Poi Bibbiena, Piranesi, Gonzaga, nel corso di tre secoli furono padroni dell'arte con la maestosa stabilità di opere complete di pittura e di architettura.

Lo spirito animatore di queste ricerche scenografiche, per tutto il periodo neo-classico (Gonzaga muore nel 1831) è riassunto nelle parole di Voltaire: « La decorazione dei teatri consiste nell'arte di rendere col soccorso della prospettiva, della pittura e di una illuminazione artificiale tutti gli oggetti che a noi offre la natura ».

Variano gli spettacoli dal gotico tenebroso alla falsa religiosità del barocco, ma le anele ineguagliate tuttavia il sogno dell'imitazione del vero. Il senso delle fuvole teatrali riesce in questi casi più decisivo delle teorie, ed ecco l'Algarotti raccontare piacevolmente: « Nel teatro di Claudio Pulvis fu condotta una prospettiva con tal maestria che, al dir di Plinio, le cornacchie, animali non tanto paffi, credendo vere certe tegole fu dipinte volavano per posarvi sopra in quel modo che da certi grandi dipinti in una prospettiva dal Dentone (1576-1631) fu ingannato un cane che volendo saltargli in piena corsa disse fieramente contro il muro e nobilitò della sua morte l'artificio di quell'opera ».

Lo inganno degli occhi sarebbe la scenografia per un dimenticato trattatista del '600. L'inganno poi per concordare parere di tutti gli artefici sta nel rifare le apparenze.

Tramonto del teatro

Che cosa fece il verismo nell'ultimo cinquantennio se non portare all'assurdo questo schema a perdersi nella fotografia e nella decorazione degli appartenenti quasi per attrarre allo spettatore di Gioiosa e di Ferrari i gusti di parvenza del populismo? Ma se le scene non ci devono dare che il lusso parigino, le grandi opere giuldaranno a essere rappresentate con semplicità. Gli spiriti più moderati auspicarono un teatro in cui l'attore fosse solo direttore. Senonché, giunti a questo punto se il teatro è soltanto l'opera teatrale, il miglior segno del gusto degli spettatori consista nella loro capacità di disertare per leggeri ripostamento, a tavolino, senza ingombri, senza mediatori, l'opera d'arte. Oggi i critici drammatici italiani, che rimasero appunto inesperti di ogni segreto scenografico, anticipano questo cammino: sono critici letterari veri e propri e giudicano l'opera alla lettura paghi di cercare nella rappresentazione una riconferma.

Il pubblico fugge la noia, disertando il dramma per l'operetta. Perché l'operetta è rimasta il vero spettacolo, che ha il suo senso in se stessa, magari nel cattivo gusto del suo sfarzo. Ma non in una mediocre letteratura d'accanto.

Ci sono valori di fascino di improvvisazione, c'è il meraviglioso, il solenne, il fantasmagorico; il teatro vuole queste sorprese vive a patto

di realizzare questi divertimenti, o non per le pedanterie della cultura o del moralismo.

I valori di stile non sono per tutti; i teatri d'arte devono rimanere piccoli teatri, dove l'illusione è abolita, e si può contare sul sottinteso; Jacopo Copeau aliterà il rinnovamento della letteratura assai più che del teatro francese. Per ritornare al senso dello spettacolo, abbiamo bisogno di maghi e non di letterati. In questo senso si può intendere la crociata del nostro selvaggio amico Bragaglia.

Per limitarci all'Europa occidentale Gordon Craig, Max Reinhardt, Appia, possono considerarsi come tre maghi intenti a dare un significato moderno al teatro, a farlo vivere per il pubblico a liberarlo dalla poesia e dallo altro arti.

Craig

Le attitudini di Gordon Craig fa far nascere la meraviglia si riconoscono subito in quella sua faccia di ingenuo entusiasta, di burlone aperto o rumoroso. Sembra un fanciullo che nasconde le astuzie nella franchezza inglese del suo aspetto. Gordon Craig ha tre odi inesorabili: la fotografia, il lusso americano e la lampadine di 300 candele nelle piccole camere dei piccoli uomini. « Le candele — osserva il mago sul modo di illuminare le scene — esasperano in pro' delle buone maniere, grazie ad esse non ci si trova in una perpetua insoddisfazione morale ». Al culmine della sera, calano anche le voci, la gente si muove meno, il lavoro della giornata è finito. E io capisco bene un allestimento, il quale per un dramma tranquillo dove i movimenti siano pochi, un dramma teatrale di cose semplici, tornasse ancora una volta a usar le candele ».

Contro il simbolismo, le luci psicologiche, o l'insopportabile immobilità del verismo, Gordon Craig torna a una concezione classica dello spettacolo, come sinfonico risultato dell'opera, della recitazione, della decorazione. Ai suoi propositi si possono dare come motto le parole di Eleonora Duse: « Per salvare il teatro bisogna distruggerlo: gli attori e le attrici devono morir tutti di peste. Essi annoverano l'aria, fanno impossibile l'arte ».

La lotta di Gordon Craig è contro il troppo umano: bisogna sopprimere l'attore umano di portare nel palcoscenico la vita, ossia i grati esultanti, la commozione animale, la naturalezza goffa; l'attore ritorni un elemento dominato da un gioco armonico di immaginazione. La vita del teatro è al di là della natura, Craig ottiene spettacoli mirabolanti coi minimi mezzi. Le sue risorse scenografiche si riducono ad aver adottato un apparecchio illuminante semplice, lontano dallo sfarzo e dai tramezzi bianchi che si aprono o ripiegano, secondo ogni foglia o misura. Regiamo nel mondo dell'improvvisazione. Abbiamo la gioia di continue sorprese novità di divisioni e di aperture per l'entrare e per l'allontanarsi degli attori. Tutto le risorse sono architettoniche, perché solo gli spazi riescono definiti dall'artificio dello scenario mentre la complessività è recata dall'abile uso delle luci colorate. Dobbiamo restare in una atmosfera di favola.

Reinhardt

Invece Reinhardt, attore, decoratore scenografico, impresario perdo a essere considerato, come Gordon Craig, per lo stile o per le risorse fantastiche del carattere. Egli al è trovato a dover combattere la sua battaglia contro l'insolente pompa del *Meltingertum* specializzato nei costumi storici o nel lusso filistico. Per conquistarsi il suo posto nella Germania moderna ha dovuto giocare di strategia, appoggiarsi alle teorie: soffocare gli ostacoli con la sua genialità di industriale. Nella sua opera troviamo un miscelamento curioso di ispirazione religiosa e morale o di calcolo pratico, che ripugnerrebbe se non fosse il segno di un uomo che deve tutto a se stesso. Il reinhardtismo, tra i tedeschi, ha un significato di battaglia in tutti i campi. Ha appoggiato o ha fatto prevalere tutto le avanguardie, in Austria o in Germania, Hofmannsthal è il suo poeta, Klimt il suo pittore, Strauss il direttore d'orchestra, Roller il suo collaboratore per la scenografia. Sono i più bei nomi dell'arte contemporanea.

Che cosa vuole fare Reinhardt? Creare il teatro dalla collaborazione di attore-attore attore a autore: raggiungere la grande forma, quasi risuscitare la gloriosa arte barocca della Sassonia. Le sue esperienze hanno qualcosa da insegnarci anche per la scenografia: il valore dato all'architettura, lo risorse della scena stilizzata. Lo stesso in scena del Faust del Sogno di una notte di mezza estate riuscirono esemplari. Ma il loro valore rimane decorativo: i risultati restano quelli che si potevano aspettare da un ispiratore eccezionale ma esclusivista come Klimt. Bisogna giudicare Reinhardt in blocco. Anche i programmi, anche le teorie hanno la loro importanza. Egli ha capito che ogni opera ha bisogno della sua atmosfera, del suo pubblico.

Ibsen è l'artista delle ironie e dei sottintesi della confidenza raccolta e dell'intimità consuevole: o Reinhardt ha fatto delle rappresentazioni da camera creando a Berlino il Teatro del trecento, quasi per iniziati, dove poi fu possibile rendere tutto lo sfumature dell'arte di Goethe giovane in *Clavigo* e *Stella*.

L'arte di Reinhardt invece deve vivere tra le folle senza pedanti, senza intervento di filologia. Reinhardt ha portato l'*Orestiale* o l'*Edipo Re* nel circo popolare, abolendo il teatro a loggia per il suo eterno sogno della grande forma. Gli hanno rimproverato di non aver capito il mistero; di aver reso quelle opere troppo contemporaneo. Ma non basterebbe per la sua gloria la scoperta dei ritmi secondo cui si può far parlare i cori, o l'intuizione geniale dei movimenti di popolo sulla scena?

Appia

Appia è più innanzi di tutti, solo nella volontà intransigente ed esclusiva di preparare lo spettacolo moderno. Nella sua natura ambigua il ginevrino si trovano elementi non raffinati, incongruenze non risolte. Talvolta la sua ricchezza sembrerebbe caratteristica di un giocoliere. C'è dell'impermanenza, un'ebbrezza nativa, felice.

Appia è figlio dell'impressionismo, e ne porta sul teatro la rivoluzione. Abolisce la pittura per la luce: le luci colorate sono i suoi viventi colori. Contro Craig afferma che l'attore è tutto. Ma anche l'attore è limitato dall'ambiente che lo circonda. Nessuno prima di Appia ha scoperto con tanta precisione o fondatezza l'autonomia del teatro arte vivente, da tutto le altre arti. D'accordo con le nuove cattediche egli proclama che il dramma sta nell'espressione non nel significato (nella forma, non nel contenuto). Tutti i vecchi artisti di apparenza come sono esposti si tratta di creare ciò che non c'è. Perciò il teatro si fonda su elementi mobili, capaci di fondersi e di trovare ogni volta una nuova sintesi: musica, architettura, corpo umano, luce-colore ambientale. Poesia e pittura restano invece soltanto occasioni, dai rigidi superati nelle nuove armonie, che nascono quasi improvvisate al momento dell'effettivazione scenica. Questo è modernismo intelligente: sono sfruttate nel serio persino le esperienze di dinamismo plastico, persino la influenza che ebbe lo sport nel valorizzare il corpo umano. A quali effetti sappia giungere Appia con queste promesse si è potuto vedere nelle scene di Wagner.

Quando scrive: *Tout effort s'exerce pour réaliser notre théâtre, se dirige instinctivement vers la vie en scène*, egli lavora dunque per la sua idea fissa, lo spettacolo, l'arte vivente. Appia ci vuol dare il nuovo teatro popolare, che abbia per le grandi folle il fascino della operezza senza ripetere il goffo sfarzo e le monotone elucubrazioni.

PAOLO SIMONESCHI.

I manoscritti non si restituiscono. Chi vuole restituire un manoscritto si restituisce.

PIERO ZANETTI - Direttore responsabile. Tipografia Sociale - Pinerolo.

LECO DELLA STAMPA MILANO

LEGGE PER VOI TUTTI I GIORNALI DEL MONDO

Corso Porta Nuova, 24 - MILANO